<36638624670018

Die Kunst und der Schauspieler.



Die Kunst und der Schauspieler.

Von

C. Coquelin

von der Comédie-Française.

Uebersetzt und eingeleitet

von

Ferdinand Groß.

Mit Coquelin's Porträt.

Wien. Pest. Leipzig.

A. Hartleben's Verlag.

1883.

Druck von Wilhelm Zoeller in Wien.

Coquelin als Vorleser.

Indem ich dem deutschen Lesepublikum eine Uebersetzung von Constantin Coquelin's Vorlesung: „Die Kunst und der Schauspieler“ biete, glaube ich, ihm eine interessante Bekanntschaft zu vermitteln. Coquelin, der Vorleser, ist kaum minder interessant als Coquelin, der Schauspieler. Wenn der witzige „Mascarille“ des Théâtre-Français hie und da den Katheder der Salle des conférences auf dem Boulevard des Capucines besteigt, um eine seiner fesselnden, geistsprühenden Causerien zum Besten zu geben, so ist das jedesmal ein Festtag für die Feinschmecker. Man weiß, daß der witzige und originelle Darsteller etwas Eigenartiges zu sagen hat, und freut sich im Voraus über die reizvolle Art und Weise, wie er es sagen wird. In Wien hat er vor Kurzem seine Vorlesung „L'art et le comédien“ zum Besten eines humanitären Vereines wiederholt, und die Wirkung war eine zündende, trotzdem diese Vorlesung in vielen Stücken auf ein speziell französisches Publikum berechnet ist und außerhalb Frankreichs mit mancher Bemerkung leicht befremden mag. Unter den vier Vorlesungen, welche Coquelin bisher in Paris gehalten und dann als Broschüren veröffentlicht hat, kann „L'art et le comédien“ als die universellst angelegte gelten. Die übrigen drei dürfen doch wohl nur bei den Franzosen auf Interesse rechnen. „Molière et le Misanthrope“ und „Le Arnolphe de Molière“ entspringen jener nationalen Verehrung des großen komischen Classikers, welche es mit sich bringt, daß man das Théâtre-Français schlechtweg „La maison de Molière“ nennt, und in neuerer Zeit sogar die Herausgabe der Monatschrift „Le Molièriste“, eines speciell der Molière-Kunde gewidmeten Blattes, veranlaßt hat. „Un poète du foyer“ giebt eine Charakteristik des zeitgenössischen Lyrikers Eugène Manuel. In „L'art

et le comédien“ wendet Coquelin sich an ein internationales Auditorium. Er bringt wohldurchdachte Bemerkungen über seinen Beruf vor, allerdings vom Standpunkte des Franzosen aus. Er kämpft gegen Vorurtheile, die uns völlig fremd sind. Er rennt Thüren ein, die bei uns Niemand geschlossen hält. In Frankreich will er dem Schauspieler eine gesellschaftliche Stellung erringen, will er ihn in die Reihe Derer eingefügt wissen, welche nicht als unwürdig öffentlicher Auszeichnungen gelten. Die ganze Vorlesung entstand bei Gelegenheit langwieriger, erbitterter Discussionen darüber, ob ein Schauspieler den Orden der Ehrenlegion bekommen dürfe oder nicht. Hunderttausende sagten: „Nein“, Coquelin sagte: „Ja“. Got, der Doyen der Comédie-Française, um dessen Person der Streit sich eigentlich drehte, wurde endlich mit dem von jedem Franzosen heiß ersehnten ruban rouge decorirt, aber nicht als Schauspieler, sondern in seiner Eigenschaft als Professor am Pariser Conservatorium. Coquelin, der längst das Ritterkreuz des Franz Josef-Ordens besitzt, gehört bis heute noch nicht zu den Chevaliers der Legion d'honneur. Man darf das Alles nicht übersehen, wenn man den Werth der hier gebotenen Vorlesung richtig erkennen will, denn sonst erscheint Einem manche Bemerkung überflüssig und grundlos, die durch besondere nationale Momente hervorgerufen wurde. Behält man den Standpunkt, von welchem Coquelin aus die Dinge beurtheilt, im Auge, so wird man sich mit Vergnügen in die Werkstätte eines bedeutenden Künstlers geleiten lassen, um ihn dort bei der Arbeit zu belauschen.

Abgesehen von den nationalen Eigenschaften der Coquelin'schen Vorträge, mag der deutsche Leser sich vielleicht dadurch befremdet fühlen, daß in ihnen von Personen und Dingen die Rede ist, über welche das gebildete Publikum außerhalb Frankreichs nur wenig weiß. Trotzdem habe ich mich wohl gehütet, diese Broschüre etwa durch einen Wust erklärender Anmerkungen zu vergrößern. Was

Coquelin sagen und erhärten will — und darin liegt ein Beweis für seinen Beruf zum Dozenten, zum „Professor der Komödie“, wie Sigmund Schlesinger ihn getauft hat — das wird uns völlig klar, auch wenn wir in seiner Rede auf einen uns unbekannten Namen oder auf eine Anspielung stoßen, welche wir nicht zu deuten vermögen. Hätte ich bei der Nennung Marc Monniers sagen sollen, er sei 1828 in Florenz geboren, habe Goethe's „Faust“ übersetzt und sehr hübsche Marionetten-Komödien geschrieben? Oder hätte ich das Todesjahr Lemaître's und das Geburtsjahr Régnier's anführen sollen? Nichts leichter als das, aber ich sehe nicht ein, daß durch solche Daten Coquelin's Arbeit interessanter geworden wäre . . . Zur „Mère-Sotte“, die Coquelin in Einem Athem mit Gringoire erwähnt, hätte ich constatiren können, daß unter diesem Namen im Mittelalter eine Gesellschaft für öffentliche Spiele, ähnlich wie die „Frères de la Bazoche“ verstanden wurde — zu der Redensart „Vous êtes orfévre, Monsieur Josse“, daß damit gemeint ist, Einer suche etwas in seinem eigenen Interesse geltend zu machen — zu der Arie aus der „Jüdin“: „Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire“, daß sie an deutschen Bühnen mit den Worten beginnt: „Rachel, als Gott dich einst zur Tochter mir gegeben“ . . . Aber all' das und was sonst noch zu bemerken wäre, weiß der Leser auch ohne mich, oder, wenn er es nicht weiß, beschwert eine Belehrung darüber ihm die Lectüre mit unnöthigem Ballast.

Schade, daß hier nicht auch dargestellt werden kann, wie Coquelin als Vorleser sich gehabt! . . In der Regel sind die besten Schauspieler nicht auch die besten Vorleser. Viele unter ihnen entbehren des Sinnes für die Perspective. Sie bringen an das Vorleserpult die großen — für einen weiten Raum berechneten — Bewegungen, das lebhafte Mienenspiel, die tausendfache Modulation der Stimme mit, die im Theater natürlich erscheinen, auf das Publikum einer Vorlesung aber grotesk

und widersinnig wirken. Coquelin aber ist der geborene Vorleser, wie er der geborene Schauspieler ist. Er liest sitzend, sein Unterkörper ist also gebunden. Er bewegt sich wenig, die linke Hand liegt auf dem Manuscript, nur die rechte ist bereit, hie und da mit einem bescheidenen Gestus das Wort zu begleiten. Dabei kein Mienenspiel, keine dramatische Variation der Sprache, und doch — welch' elementare Wirkung! Mit den einfachsten, discretesten Betonungen vertheilt er Licht und Schatten. Eine Hebung oder Senkung der Stimme giebt einer entscheidenden Wendung das erforderliche Relief oder läßt absichtlich sie zurücktreten. Klar und einfach perlt die Rede hin, jede Silbe heftet sich an unser Ohr, wir verfolgen den Gang der Rede bis in ihre feinsten Details, und ohne daß der Vortragende zu theatralischen Mitteln greift, die in diesem Falle unerlaubt sind — und obwohl er aus den vor ihm liegenden Blättern liest — glauben wir, die Gedanken des Sprechers vor uns entstehen, die Sätze wie zufällig sich bilden zu sehen.

Er schaltete für Wien in seine Vorlesung eine Bemerkung über Sonnenthal ein, und zwar anknüpfend an die Erwähnung La Roche's, den er hie und da auftreten läßt, während sich in Wirklichkeit der Patriarch des Burgtheaters wohl für immer von seiner Wirksamkeit zurückgezogen hat. Außerdem fügte Coquelin eine kurze Gelegenheitsrede bei, die der Vollständigkeit halber hiehergesetzt sein mag.

„Indem ich meinen Vortrag schließe, will ich mir nur noch erlauben, einige Worte an Sie zu richten. Ich danke dem Wiener Publikum, ich danke der Presse für die mir bereitete ungewöhnlich wohlwollende Aufnahme. Niemals habe ich besser begriffen, welche Freude und welchen Stolz meine so viel verschriene Kunst zu gewähren vermag. Ich danke Ihren großen Schauspielern für ihre Beistimmung und für die brüderlichen Ermuthigungen, die sie mir so verschwenderisch angedeihen ließen. Man sagt gewöhnlich,

daß die Kunst kein Vaterland habe; diese Bemerkung ist richtig, aber andererseits gerade so banal, als wenn man sagte: „Die Natur hat kein Vaterland". Die Kunst ist nichts als der Niederschlag der Natur. Verläßt man aber das Gebiet der Allgemeinheiten, so bemerkt man bald, daß jede Race die Kunst auf eine andere Art begreift, und man gelangt schnell zur Einsicht, daß das Axiom nicht weniger richtig wäre, wenn es lautete: „Die Kunst hat ebenso wie der Mensch mehrere Vaterländer." In der That, was giebt es verschiedener Geartetes als z. B. die italienische nnd die niederländische Kunst, und doch bedeuten beide in gleicher Weise die Kunst! Wir haben einen Gott in Gestalt mehrerer Personen. Unter den mannigfachen Formen der Kunst sind die einen mehr, die andern weniger mit einander verwandt; ich glaube, constatiren zu dürfen, daß zwischen der Kunst in Wien und derjenigen, die wir in Frankreich pflegen, eine Verwandtschaft ersten Grades besteht. Hier, unter Ihnen, macht sich der deutsche Gedanke von jener nebeligen Dunkelheit los, welche er im Norden hat, und nimmt einen helleren gemäßigteren, feineren, menschenfreundlicheren Ausdruck an, ohne daß er etwas von seiner Tiefe verliert. Ihre Denkungsweise nähert sich der unseren, und nirgends wird unser Molière, das anschmiegsamste unserer Genies, besser begriffen und mehr geliebt als hier. Ich begrüße freudig diese Verwandtschaft des österreichischen und französischen Geistes. Ich freue mich über diese Wahrheit ohne Härte, welche Ihre Werke auf dem Theater und auch sonst auszeichnet, ich freue mich, wie Molière sagt: „Du bon de mon coeur". Ich freue mich über diese friedliche Allianz der österreichischen und französischen Kunst."

In all' seinen Vorlesungen läßt Coquelin das franc rire gaulois erklingen. Er ist heiter in tiefster Seele . . . Dabei verspüren wir, daß der Mann, der zu uns spricht, zwingend dazu gedrängt wird, sich mitzutheilen, daß die dramatische Kunst allein als Werkzeug solcher Mittheilung

ihm nicht genügt und daß er den Ueberschuß an geistiger Kraft, den sie ihm läßt, auf literarischem Wege ausgeben muß, um sich von ihm zu befreien. Amusant über alle Maßen wird Coquelin als Vorleser, wenn er sich selbst in die Affaire mit hineinzieht, oder seinem Hange zur feinen Malice freien Lauf läßt. Man höre, wie er seine Vorlesung über Eugène Manuel einleitet: „Ich denke nicht daran, Sie mit Politik zu unterhalten, denn ich bin nicht Politiker, sondern Schauspieler, und das ist doch ein Unterschied, was man auch dagegen sage . . .“

Er kleidet seine Scherze in ein kräftiges, an den besten Prosaisten genährtes Französisch: „De vous entretenir de politique je n'y ai pas songé; je ne suis pas un homme politique, moi; je suis un comédien, ce qui est bien différent, quoi qu'on en dise . . .“ Und weiter: „Ich würde es als eine Beleidigung betrachten, unseren Namen gewissen Leuten beigelegt zu sehen, die durch die Veränderlichkeit ihrer Meinungen bekannt sind; diese Leute haben keine Aufrichtigkeit und keine Treue, während die Hauptkraft des Schauspielers — des wahren, notabene — eben in der Aufrichtigkeit liegt, in dem Glauben an seine Kunst, an die theatralische Kunst, die vielleicht die mächtigste und zugleich die populärste unter allen Künsten ist. . . .“ Im Verlaufe dieser Studie drückt Coquelin immer entschiedener die große — nach meiner Ueberzeugung: zu große — Meinung aus, die er vom Theater hegt. Nachdem er eine Reihe witziger Bemerkungen damit geschlossen, wie seltsam es sei, daß der Dichter mit einem Werke schwanger gehe und der Schauspieler damit niederkomme, sagt er: „Früher war Autor und Darsteller oft Eine Person: Aristophanes, Shakespeare, Molière. Heute ist dieser Fall seltener geworden. Vielleicht giebt es deßhalb keinen Molière mehr.“ Comme vous y allez! sagen Ihre Landsleute, verehrter Künstler. Sie selber sind ein bedeutender Schauspieler, haben vielleicht das Zeug, ein gutes

Stück zu schreiben, Sie reimen sich sogar auf Molière, wie er wirklich geheißen — Coquelin, Poquelin — aber wollen Sie es auf sich nehmen, dem Dichter des „Tartuffe" ebenbürtig nachzufolgen? Das kommt Ihnen wohl nicht in den Sinn, Sie haben sich in Ihrer Begeisterung für Ihren Stand zu weit hinreißen lassen, und nachträglich mögen Sie selbst über die hier citirte Stelle gelächelt haben. Freilich, wenn Sie irren, so irren Sie mit Geist. Ihr Esprit macht sogar manche Geschmacklosigkeit gut. Soll ein Anderer es wagen, in einer Vorlesung über Eugène Manuel plötzlich davon zu reden, daß er — der Vorleser — mit Gambetta befreundet ist! Aber an Ihrer Wiege sind die Grazien gestanden, und Sie dürfen sich darum Alles erlauben. Wie geschickt Sie auf dieses Capitel hinübergleiten! Plötzlich sind Sie dabei „Comment diable! M. Coquelin a ses entées chez M. le Président de la chambre! On en rit. Eh bien! aprés?" Nun folgt eine Vertheidigung Freund Gambetta's: „Es giebt einen Mann, der eine erstaunliche künstlerische Intuition besitzt, das Schöne liebt, als ob er aus Athen oder Florenz wäre, sich auf alle Feinheiten versteht, wie er alle Kräfte besitzt, im Gespräche Theater-Feuilletons macht, so beredt, so durchdringend, so farbenreich, wie die Meister des Genre, die Janin, die Gautier — ich erwähne nur die Todten — sie machten; dieser Mann, der in der Malerei so zu Hause ist wie in der Politik, in den Museen wie in den Cabineten von Europa, und für den weder diese noch jene ein Geheimniß zu haben scheinen; dieser Mann, den der menschliche Geist in allen seinen Manifestationen interessirt, der die Künstler entzückt, wenn er von Corot, die Philosophen, wenn er von Comte spricht; dieser Mann, den die Wissenschaft begeistert, weil er sehr gut weiß, daß sie die schwierigsten Fragen lösen und die ärgsten und berechtigetsten Befürchtungen beseitigen wird, weil er mit Einem Worte weiß, daß es außerhalb der Wissenschaft kein Heil giebt; dieser

Mann, der sich um alles Große, Schöne und Nützliche bekümmert, weil er nebst alledem, was ich hier angeführt, ein unvergleichlicher Redner und ein erprobter Staatsmann ist — dieser Mann sollte Anlaß zu einer mißgünstigen Beurtheilung geben, weil er in seiner Häuslichkeit, die Niemanden angeht, mit einem Schauspieler aus der Maison de Molière sich gern über Molière unterhält!?"

Gewandt, wie er auf diese Abschweifung gerathen, weiß er sich von ihr wieder weg- und seinem Thema zuzuwenden. Solcher Abschweifungen giebt es in Coquelin's Schriften nicht wenige. In der Vorlesung über Molière's „Arnolphe" macht er ungenirt Witze über sein eigenes Geruchswerkzeug und darüber, daß sein trefflicher College Delaunay — nebenbei bemerkt, ein fast sechzigjähriger, von den Parisern noch immer bejubelter „Liebhaber" — ein wenig durch die Nase spreche. Er feiert das herrliche Instrument Delaunay's und fährt dann fort: „Cet instrument, vous le savez, c'est un peu son nez, mais ce n'est pas moi qui lui en ferai reproche". . . Ein wirklich bemerkenswerthes descriptives Talent entwickelt er in der Schilderung der ersten Aufführung von „L'ècole des femmes". Er versetzt uns in den Tag nach Weihnachten 1662 zurück, beschreibt das damalige Paris, die Details der Vorstellung, der mise-en-scène und bedient sich dabei — der geborene Theatermensch schlägt ihm in's Genick! — auch der Dialogform. Schritt für Schritt verfolgt er den Charakter des Arnolphe, der sich so sicher glaubt und doch erfahren muß, daß seine Agnès nicht ihn sondern Horace liebt. Er vergegenwärtigt sich, wie Molière die Rolle gespielt haben mag. Man meint, Molière leibhaftig zu sehen, namentlich in der Scene, da er die Gewißheit gewinnt, betrogen zu sein: „Es scheint — so verzieht er sein Gesicht, runzelt er die Stirn, rollt er die Augen, spielt er mit den Brauen — daß er fühlt, wie ihm die Hörner wachsen". Das ist eine echte Schauspielerwendung in ihrer körperlichen Bloßlegung

eines aus inneren Gründen hervorgegangenen Effectes Ich citire, ohne zu discutiren, auf diese schauspielerische Autorität hin die Ansicht, daß der Arnolphe nicht tragisch, sondern komisch gespielt werden müsse. Für diese Auffassung tritt Coquelin ein, und überdies will er beweisen, daß Molière in dem Arnolphe keineswegs sich selbst auf die Bühne bringen wollte, so sehr auch sein Verhältniß zu Armande Bèjart ihm Anlaß geben mochte, Arnolphe und Agnès dichterisch zu gestalten. Coquelin giebt überhaupt nicht zu, daß Molière Modell gesessen sei zu seinen eigenen Figuren. Auch im Alceste („Misanthrope") erkennt er ihn nicht. „Ich glaube, daß man nicht so sehr Molière's Seelenleiden als vielmehr den Theil davon, den er in seine Werke übergehen ließ, stark übertreibt". Ihm erscheint es Molière's unwürdig, anzunehmen, daß dieser seine persönlichen Geschicke auf die Bühne gebracht habe. „Wenn er die Feder in der Hand hatte," sagt Coquelin von Molière, „gehorchte er seinem Genie und nicht seinen Leidenschaften. Er vergaß Alles, was nicht seine Kunst war, und erhob sich — um ein wenig seine Sprache zu gebrauchen — über seinen sensitiven Theil, um sich in den contemplativen zu flüchten, und von hier aus, Herr über sich und die Menschen, malte er diese nach der Natur und lachte dabei." Coquelin geht weit über das Niveau des schriftstellernden Dilettanten empor, weil er von dem einzelnen Factum zu einem allgemeinen Standpunkte sich loszuringen weiß. „L'école des femmes" mit der Lehre: es nütze nichts, ein junges Mädchen eingeschlossen und abgeschlossen zu halten, das Herz spreche endlich doch nach Belieben, gilt ihm als Plaidoyer für eine freisinnige Mädchenerziehung. „Ich habe mich," bemerkt er, „mehr als einmal überzeugen können, daß die starke, freie Erziehung der anglo-sächsischen Mädchen aus diesen bewundernswerth biedere, keineswegs pedantische, aber auch nicht des Reizes der Weiblichkeit entbehrende Geschöpfe mache; ich bin auf den Gedanken gerathen, daß unsere

französischen Mädchen bei einer solchen Erziehung unerwartete Eigenschaften gewinnen würden, ganz geeignet, diese Dinge wieder zu schaffen, die zu entschwinden drohen: die Plauderei im Salon und den Rath am häuslichen Herde."

Man sieht, sein Gesichtskreis ist keineswegs der beschränkte eines bloßen Theatermenschen, dessen Welt mit den Coulissen endet; eine reiche Bildung und eine weite Anschauung bewahren ihn vor dem Versinken in Kleinlichkeit, und so bringt er für seinen eigentlichen Beruf ein Rüstzeug mit, das ihm schon wacker gedient hat, wenn es galt, wieder ein Zoll breit zu erobern auf dem Boden der Comédie-Française.

Wien, Anfangs December 1882.

Ferdinand Groß.

Die Kunst und der Schauspieler.

2

Die Kunst und der Schauspieler.

Man hat sich seit einiger Zeit viel mit uns beschäftigt; man hat über die Schauspieler und über das Theater discutirt und aus uns künstlerisch und gesellschaftlich besonders geartete Geschöpfe machen wollen; man ist sogar so weit gegangen, zu sagen, daß wir nichts anderes als bloße Papageien seien .... Ich möchte den Versuch machen, zu beweisen, daß der Schauspieler ein Künstler ist, und daß er seinen Platz im Staate mit demselben Rechte einnimmt, wie jeder andere Bürger.

Was ist denn die Kunst und was versteht man darunter, wenn nicht die Interpretation der Natur und der Wahrheit, mehr oder minder durchdrungen von einer gewissen Verklärung, welche die Verhältnisse nicht verschiebt, aber nichtsdestoweniger die Farben und einzelnen Züge stärker betont und das Leben gewissermaßen deutlicher zur Anschauung bringt, so daß die Aeußerungen desselben unserem Geiste lebhafter und tiefer erscheinen?

Geschieht nicht das Alles durch den Schauspieler?

Dem Dichter ist als Material das Wort gegeben, dem Bildhauer der Marmor und die Bronze, dem Maler Farbe, Leinwand, dem Musiker der Klang; das Material des Schauspielers ist er selbst. Um einen Gedanken, eine Vorstellung, das Bild eines Menschen zu verwirklichen, muß er an sich selbst arbeiten. Er ist sein eigenes Clavier, er spielt auf seinen eigenen Saiten, er knetet an sich wie Thon, er meißelt sich, er malt sich! „Aber“, werden Sie mir

2*

dagegen einwenden, „das Alles ist nicht die Arbeit eines Künstlers, denn der Gedanke, welchen er zum Ausdruck bringt, ist nicht der seinige und Kunst besteht eben im Schaffen.“ Sehen wir, ob der gesunde Verstand nicht dieser Einwendung entgegentritt, indem er sich des Wortes „Schöpfung“ bedient, um die erste Darstellung einer Rolle zu bezeichnen. Diese Bezeichnung ist vollkommen richtig. Wenn Sie mir nicht glauben wollen, so glauben Sie Victor Hugo, welcher von Frl. George mit Bezug auf ihr Auftreten in „Maria Tudor“ sagt: „Sie schafft in die Schöpfung des Dichters etwas hinein, was den Verfasser selbst überrascht und entzückt.“

Ich finde ferner in den Memoiren von Marmontel folgende Stelle:

„Frl. Clairon war erhaben in der Rolle der Elektra. Diese Rolle, welche Voltaire sie wie eine ununterbrochene Lamentation hatte hersagen lassen, erhielt durch die Künstlerin eine von ihm selbst nicht geahnte Schönheit, so daß er, als er sie von ihr auf seinem Theater zu Ferney darstellen sah, in die Worte ausbrach: „Nicht ich habe das gemacht, sondern sie; sie hat ihre Rolle geschaffen“.

Das ist also gleichzeitig die Ansicht Voltaire's und Marmontel's, und der Terminus „geschaffen“, in diesem Sinne, scheint eine Schöpfung Voltaire's zu sein. Dieses Erstaunen des Dichters ist sehr bezeichnend. Wenn ein Voltaire es empfindet, um wie viel mehr die übrigen Poeten! Man lese ihre Vorworte, ihre Nachworte, oft ihre Widmungen. Ich bitte um die Erlaubniß, Ihnen einige der letzteren zu citiren.

Auf einem Exemplar von „Le fruit défendu“:

„Mein lieber Régnier!

Indem ich Ihnen dieses Büchlein übersende, freue ich mich, auf dem ersten Blatte den Ausdruck meiner herzlichen Dankbarkeit anbringen zu können. Abgesehen von der werthvollen Unterstützung durch Ihr Talent, schulde ich Ihnen die nützlichsten Rathschläge und die werthvollsten Ermuthigungen.

Empfangen Sie dafür, ich bitte Sie, die Danksagungen, die ich an den Künstler, den Collegen und den Freund richte. Camille Doucet".

„Dem großen Schauspieler, welcher Jean Baudry geschaffen hat. Auguste Vacquerie".

Auf einem Exemplare von „Julie":

„Meinem lieben und ausgezeichneten Régnier mit herzlichem Danke für seine liebevolle, eifrige, erleuchtete Hingebung an das Werk und den Autor.

O. Feuillet."

Bei Gelegenheit der Aufführung von „Comme il vous plaira" schrieb Mme. George Sand meinem trefflichen Meister und Freunde:

„In dem Augenblicke, da Sie mit dem Studium und der Mise-en-scène dieses dramatischen Versuches zu Ende kommen, will ich Ihnen danken für so viel Intelligenz, Gewissenhaftigkeit und Mitempfindung, welche Sie in den Dienst der Kunst, die Sie lieben, und des Autors, der Sie liebt, gestellt haben."

Auf einem Exemplar eines hübschen, kleinen Stückes: „Die Kohl-Suppe", das im Vaudeville-Theater gespielt wurde und dessen Proben Régnier geleitet hatte:

Die Kohl-Suppe.

In einem dürft'gen Teller für drei Sous
Bring' ich die mag're Suppe Dir nun dar,
Die ohne Dich, o Freund, verloren war.
Daß man sie hinnahm, das bewirktest Du.

Ihr wandtet an mein Werk Talent und Müh'.
Ich aber hab' als Publikum gelacht,
Indeß Du neu mein ganzes Stück gemacht
Mit Saint-Germain, Alexis und Chapuy.

Nach der ersten Aufführung der „Burgraves" schrieb Victor Hugo an Geffroy:

„Herr Geffroy, der als Schauspieler und Maler ein doppelter, und zwar ein vorzüglicher Künstler ist, hat der Rolle des „Otbert" jene unheilvolle Physiognomie gegeben, welche von Dichtern wie Shakespeare geträumt und von Schauspielern wie Herr Geffroy ausgeführt wird."

Eine interessante Stelle aus einem auf sein Drama „Henri III" bezüglichen Briefe von Dumas père:

„Man hat Michelot über die Art, wie er seine Rolle auffaßte, einige Vorwürfe gemacht. Diese Vorwürfe sind an mich zu richten. Ich habe Herrn Michelot gewissermaßen gezwungen, nach Documenten zu spielen, welche von der Kritik als falsch befunden worden sind. Seither hat er der Rolle eine andere Gestalt gegeben, dieselbe, für die er sich anfänglich entscheiden wollte, und er wurde mit Beifall belohnt. Der Proceß ist entschieden — ich habe Unrecht gehabt."

Und über Firmin schrieb Dumas:

„Er findet in seiner Rolle nicht nur Nuancen, welche dem Autor neu waren, sondern auch seelische Momente, welche die Seele ergreifen."

„Angèle“ von Dumas trägt die Widmung:

„Den Schauspielern, die in „Angèle“ mitgewirkt haben. Meine Freunde! Wir haben einen Familien-Erfolg gehabt; nehmen wir ihn und theilen wir ihn.“

Noch einige Widmungen:

Zu „Il ne faut jurer de rien“:

„Herrn Got, für seinen Abbé.

Alfred de Musset.“

Zu „Les caprices de Marianne“:

„Vielen Dank für Tibia, mein lieber Got.

Alfred de Musset.“

Zu „Le duc Job“:

„Dem Herzog Got.

Léon Laya.“

Zu „Souvent homme varie“:

„Dem Autor des Troppa,

sein Schuldner

Auguste Vacquerie.“

Zu „Maître Guérin“:

„Mein alter Freund, eine Schöpfung wie jene des Maître Guérin, ist eine Mitarbeiterschaft; ich schätze mich glücklich, das zu bekennen.

Emile Augier.“

Das Wort von der „Mitarbeiterschaft“ findet sich in einem reizenden Briefe von Ambroise Thomas an Faure, den vorzulesen Sie mir wohl gestatten:

„Mein lieber Faure!

Man hat den großen Erfolg, den Sie in „Hamlet“ errungen, schon proclamirt; aber die Zukunft, hoffe ich,

wird davon noch mehr sprechen. Ich beeile mich, Ihnen am ersten Tage ihres Erscheinens die Partitur zu senden, und ich lege Werth darauf, Ihnen zu sagen, wie glücklich und gerührt ich über die Zeichen liebevoller Ergebenheit war, die Sie während des Einstudirens unseres Werkes mir so reichlich angedeihen ließen. „Unseres Werkes“, sage ich, denn ich betrachte die Autorität Ihres Talentes, die Rathschläge Ihrer Erfahrenheit und die unausgesetzte Sorgfalt, die Sie nicht nur der Schöpfung Ihrer Rolle, sondern dem Ensemble der Oper angedeihen ließen, als eine wirkliche Mitarbeiterschaft. Nachdem ich an Ihren ersten Erfolgen so lebhaft theilgenommen und mit so vielem Interesse alle Phasen Ihrer glänzenden Laufbahn verfolgt habe, freue ich mich nun, meinen Namen Ihrem jüngsten doppelten Triumphe als bewundernswerther Sänger und großer Schauspieler beigesellt zu sehen. Für alle Zeit, mein theurer Freund, Ihr sehr geneigter und ganz ergebener Ambroise Thomas. 16. März 1868.“

In den Memoiren des Compositeurs Halévy lese ich:

„Im Jahre 1835 gab Nourrit die Rolle des Juden Eleazar.

In der Exposition, welche Herr Scribe mir von der Handlung der „Jüdin“ entwarf, war die Partie des Christen Leopold, des Geliebten der Jüdin Rachel, wie Scribe sie behandeln wollte, für Nourrit bestimmt; den Vater sollte Levasseur, den Cardinal Debadin geben.

Als ich aber anfing, mich mit der Partitur zu beschäftigen, fiel mir ein, welche neue Nuancen die Musik erhalten würde, wenn eine Tenorstimme, jene Nourrit's, den Vater sänge.

Ich gewann also für meine Oper die Stimme des Tenors und das Talent Levasseurs für die Rolle des Cardinals.

Scribe pflichtete meiner Ansicht bei, und über gemeinsamen Beschluß gaben wir das Libretto Nourrit zu lesen, damit er sich eine Rolle auswähle. „Meine Wahl kann nicht schwanken“, sagte er uns nach einigen Tagen, „ich werde ein Vaterherz haben.“ Indem Nourrit unserem Wunsche entsprach, war er von aufrichtiger Liebe zu seiner Kunst beseelt. Der Tenorist hält auf seine Prärogative als Liebhaber; er fürchtet, durch eine „alte“ Maske den Zauber der Jugend einzubüßen und bei den Zuschauern, besonders aber bei den Zuschauerinnen, das dauernde Andenken einer unangenehmen Physiognomie und den voreiligen Eindruck jenes fatalen Alters zurückzulassen, welchen die Kunst des Schauspielers geschickt zu verbergen weiß. Nourrit war noch jung und fühlte sich noch stark genug, um dieser Gefahr zu begegnen, und mit edlem Sinne gab er sich im gemeinsamen Interesse der Sache hin. Nourrit ertheilte uns vortreffliche Rathschläge.

Der vierte Act hatte ein Finale; er bat uns, es durch eine Arie zu ersetzen. Ich schrieb die Musik zu der gegebenen Situation; Nourrit ersuchte Herrn Scribe um die Erlaubniß, den Text zu diesem Theile der fertigen Musik liefern zu dürfen. Er wollte die sonorsten, seiner Stimme am besten zusagenden Worte auswählen. Herr Scribe — großmüthig, weil er reich war — entsprach liebenswürdig dem Wunsche des Sängers, und Nourrit brachte uns wenige Tage nachher den Text: „Rachel, quand du seigneur la grâce tutélaire.“

Sie sehen, auch Nourrit war ein Mitarbeiter und ein Schöpfer.

Mit Bezug auf Frédérick Lemaître schrieb Lamartine in der Vorrede zu „Toussaint Louverture,“ daß ein großer Schauspieler „mit dem Glanze seines Genies die Unvollkommenheit des Werkes verdeckt“ habe.

Ich leugne nicht, daß in diesen Widmungen eine gewisse, durch die intimen Beziehungen einer langen, gemeinsamen Arbeit verursachte Uebertreibung, eine aus der Freude des Erfolges sich ergebende Geneigtheit zum Wohlwollen zu Tage treten mag — man ist besser, wenn man glücklich ist . . . aber ich glaube, die Wahrheit hat an den citirten Aeußerungen noch immer so viel Antheil, daß man aus ihnen eine ernsthafte Belehrung schöpfen kann, gegeben von Denjenigen, welche am besten in der Lage sind, sie zu liefern.

Ja, der Schauspieler schafft, auch wenn er einen Traum der Genies wie Racine, Corneille, Hugo verwirklicht und selbst wenn er eine Rolle spielt, die von jenen besonderen Meistern erdacht und hingestellt würde, die selbst auch Schauspieler waren, wie Shakespeare und Molière.

Zwischen dem geträumten und dem lebendigen Typus besteht immer ein Unterschied; es genügt nicht, eine Seele zu schaffen, man muß ihr auch einen Körper leihen, und es genügt nicht, ihr den Körper zu geben, dieser muß ihr vollendeter, lebenswahrer Ausdruck sein, er muß seine eigene Art haben, zu gehen, zu kommen, einzutreten, sich zu entfernen, Platz zu nehmen, zu lachen, zu weinen, zu athmen, zu sprechen, zu schweigen, und alle diese Arten,

zu sein, zu handeln und zu leiden, müssen einen Zusammenhang haben, müssen eine reelle, offenkundige, im Leben vorkommende, als wahr anzuerkennende, uns zum Dutzen provocirende Persönlichkeit bilden. Die Haut, die diese Figur braucht, sie empfängt sie vom Schauspieler.

Die Haut, welche der Schauspieler einer Figur gibt — selbst einer Shakespeare'schen — bleibt mit dieser so verwachsen, daß man sich Hamlet oder Othello ohne eine bestimmte Nuance, ohne einen bestimmten, von Garrick oder Kean gefundenen Zug nicht mehr auf dem Theater zu denken vermag; die französische Bühne hat einzelne, von Molière nie erwähnte Traditionen, ohne welche man sich Molière nicht mehr vorstellt, und welche der Zuhörer — wenn er wieder zum Leser wird — sich beim warmen Ofen vor seinem geistigen Auge wieder verlebendigt, wie man sich die Lücken eines nicht completen Exemplars ergänzt.

Noch mehr aber! Es gibt manches irgendwie veraltete Meisterwerk, welches man in der Lectüre bewundert, dessen Darstellung man sich unmöglich, ja — um das Kind beim rechten Namen zu nennen — langweilig denkt, und die es auch wirklich ist, wenn man sie mittelmäßigen Künstlern anvertraut. Aber es komme nur ein Schauspieler von Talent, er bemächtige sich des Werkes, das unter dem Staube der Gleichgiltigkeit oder des Respects begraben liegt, der manchmal dieselben Wirkungen hervorbringt, wie die Gleichgiltigkeit; er stürze sich in diese Aufgabe, er verwende daran seine Kraft und sein Feuer, und — siehe da! — die Mumie macht sich aus ihren Binden los, wird frisch und lebendig, die Menge eilt herbei und

enthusiasmirt sich, das vergessene Meisterwerk bringt glänzende Einnahmen! Die Kunst begnügt sich hier nicht, zu schaffen, sie erweckt zu neuem Leben.

Fügen wir hinzu, daß es wenig Meisterwerke gibt, in denen der Schauspieler nichts oder fast nichts aus Eigenem hinzufügen muß. Viel zahlreicher dagegen sind die Rollen, in welchen der Autor zweiten, dritten oder gar keines Ranges dem Schauspieler Alles oder fast Alles zu thun übrig läßt: Was ist von den classischen Stücken aus der Zeit des ersten Kaiserreiches oder der Restauration übrig geblieben, von den „Leonidas“, „Marius“, „Charles VI.“ u. s. w. Nichts als das Andenken an Talma. Machen Sie doch den Versuch, sie bis zu Ende zu lesen! Sie gelangen zu der Stelle, in der Talma Ihres Wissens großartig war, und Sie fragen sich nachdenklich: „Alle Teufel! Wie brachte er das zuwege?“ Sehr einfach — er schuf eben. Sie lesen die Scene, finden nichts als den Autor, Arnault, Pichat, oder einen Anderen, und Sie finden sie sehr leer; er aber gab Talma hinzu, und sie erschien dann lebendig, groß und schön. Und Sie sagen, das sei keine Kunst? Sie würden mich verbinden, wenn Sie mir sagten, was es dann ist.

Ich behaupte aber: es ist eine Kunst, ähnlich z. B. derjenigen des Porträtmalers. Der Schauspieler, der es nicht so gut hat, wie dieser, sieht den Typus, den er reproduciren soll, nicht immer vor Augen, er muß damit beginnen, ihn — wie ein Magier — zu beschwören. Der Autor, wenn er ein Talent, ein Genie ist, läßt vor seiner Phantasie die ganze Figur erstehen; manchmal ist diese nur eine Skizze, ein erstes Modell (maquette); hie und

da muß er selbst in dem Allen gemeinsamen Vorrathe: in der menschlichen Natur, schöpfen und sich im Geiste, auf Grund von Beobachtungen und Reflexionen, die Gestalt ausmalen, die später Fleisch und Blut erhalten soll.

Hervorragende Schauspieler haben das unermeßliche Glück, aus allen Stücken heraus — sozusagen, gegen die Absicht der Autoren — Typen zu formen, die neben den von Molière geschaffenen bestehen können. Alle Welt weiß, daß ich von Frédérick Lemaître und von seinem unsterblichen Robert Macaire spreche.

Ich will ihm selber das Wort lassen, indem ich Ihnen aus einem bei Ollendorf erschienenen Buche die Schilderungen der ersten Vorstellung des „Auberge des Adrets“ vorlese:

„Die Geschichte dieses von seinen Autoren ernsthaft gemeinten, in eine Posse verwandelten düsteren Melodrama's ist so sehr entstellt worden, daß es nicht ohne Interesse sein mag, den wirklichen Ursprung dieser Seltsamkeit zu erzählen, welche nur den Prolog zu einer Komödie bildete, die zehn Jahre nachher die Reizbarkeit manches zu Ehren gelangten Robert Macaire, manches decorirten Bertrand erregen sollte.

Nach der Leseprobe des Stückes gieng ich entmuthigt aus dem Theater, weil dieser Macaire meine erste Schöpfung sein sollte.

Wie sollte man dem Publikum diese düstere, finstere, in einer nichts weniger als akademischen Sprache entwickelte Intrigue annehmbar machen? Wie sollte man, ohne Heiterkeit zu erregen, diese derb cynische Figur, diesen Wegelagerer darstellen, schrecklich wie der Menschenfresser

in Perraults Märchen, diesen Mörder, der die Unverschämtheit so weit trieb, sich den Backenbart mit einem Dolche zu kräuseln, während er ein Stück Schweizerkäse verschlang.

Das war nicht mehr das abgenützte, aus der Mode gekommene Melodrama, das einen Schritt tiefer als sonst zu der Vergessenheit hinabstieg, wohin das Gesetz der Natur alle Dinge zieht — es war der jähe Zusammensturz der ganzen Gattung.

Ich wußte nicht mehr, welchen Theil des Werkes ich zuerst studiren sollte, als ich eines Tages, die Blätter des Manuscripts wendend und wieder wendend, dahin kam, alle Situationen und Reden von Robert Macaire und Bertrand, wenn man sie einmal von der Seite des Komischen auffaßte, ungeheuer belustigend zu finden.

Ich theilte Firmin, der ein geistreicher Mensch war und sich gleich mir vor dem seriösen Bertrand sehr übel befand, die bizarre, tolle Idee mit, die in mir erwacht war. Er fand sie herrlich. Aber wir mußten uns wohl hüten, die Umänderung den Autoren vorzuschlagen, welche überzeugt waren, einen neuen „Cid“ geschaffen zu haben.

Fest entschlossen, es koste was es wolle, diesen Plan auszuführen, besprachen wir unter uns, ohne Jemand ein Sterbenswörtchen davon zu verrathen, unsere Effecte, und am Abende der ersten Aufführung traten wir in einer Weise auf, die wir auf den Proben nicht einmal angedeutet hatten. Der Effect war überwältigend, als die beiden Banden sich in der seither so oft reproducirten Position vor das Publikum hinpflanzten: Bertrand in

seinem weiten, grauen Ueberrock mit den unnatürlich langen Taschen, die Hände auf dem Griffe seines Regenschirmes gekreuzt, aufrecht, unbeweglich, ihm gegenüber Macaire, der ihn verwegen maß, seinen Hut ohne Deckel auf's Ohr gestülpt, seinen grünen Rock zurückgeworfen, die rothe Hose zerfetzt, auf einem Auge die schwarze Binde, dazu das Spitzen-Jabot und die Ballschuhe.

Nichts entging dem Scharfblicke eines durch dieses neue und unvorhergesehene Schauspiel überraschten Publikums. Die Fußtritte, die Bertrand abbekam, die schreiende Tabaksdose Macaire's, die Anspielungen aller Art wurden mit um so größerer Heiterkeit aufgefangen, als der übrige Theil des Stückes durch die anderen Künstler mit dem ganzen Ernste und der ganzen Gravität dargestellt wurden, die ihre Rollen erforderten.

Mademoiselle Levesque spielte die Marie, Robert's unglückliche Gattin, mit derselben Ueberzeugtheit, die sie zwei Jahre vorher in ihrer „Création“ in „Thérèse ou l'Orpheline de Genève“ an den Tag gelegt hatte, und der gewissenhafte Baron als Germeuil war voll Bonhomie.

Die Directoren Audinot und Sénépart erzielten einen Erfolg, den sie keineswegs erwarteten, denn sie gestanden später ganz offen, daß sie auf das Stück wenig Hoffnung gesetzt hatten.

Die Autoren Benjamin Autier und Saint-Amand, die später meine Mitarbeiter an „Robert Macaire“ wurden, nahmen die Sache als Männer von Geist und trösteten sich darüber, daß sie das Publikum nicht — wie sie gehofft — zu Thränen rühren konnten, um so leichter,

als sie selbst angesichts der allabendlich zu einer bis dahin ungekannten Höhe steigenden Einnahmen keine zu vergießen vermochten.

Nur der Dritte im Bunde, ein gewisser Doctor Polyanthe, ein Gelegenheits-Dramatiker, der — wenn er nicht glücklicherweise innegehalten hätte — ebenso viele Melodramen wie Kranke getödtet haben würde, trug uns unversöhnlichen Haß nach.

Er schrie überall aus, daß ich sein Stück umgebracht hätte. Dieser wenigstens hatte wirklich ein Vaterherz.

Was bedeuteten für Lemaître die Autoren in „Le vieux caporal“, worin er eine stumme Rolle spielte, und in „Pailasse“! . . Man darf nicht vergessen, daß derselbe Mensch, der Robert Macaire erfand, auch der wunderbare Interpret von „Ruy-Blas“ war, und man wird die Stärke des Ausdruckes begreifen, den Victor Hugo anwendet, um über den Abend vom 8. November 1838 zu berichten, der für Lemaître nicht eine Vorstellung, sondern eine „Verklärung“ bedeutete. So lautet das Wort. Es bezeichnet die höchste Wirkung der Schauspielkunst.

Vielleicht könnte man das schöne Wort von der „Verklärung“ auf Régnier anwenden, wenn er „La joie fait peur“, „Gabrielle“, „l'Aventurière“ oder „Romulus“ darstellte; auf Samson für seinen Pair von Frankreich in der „Camaraderie“, für den Marquis von Seiglière, für Bertrand de Rantzau oder für Sganarelle in „Don Juan“; auf Delaunay, wenn er Fortunio, Perdican oder seinen köstlichen Horace in der „Ecole des femmes“ giebt; auf Got, ob er nun in „Duc Job“, „Giboyer“ oder

seinen merkwürdigen Abbé in „Il ne faut jurer de rien“ spielt; auf Saint Germain in „Bébé“.

Ich käme nicht zu Ende, wollte ich die Schöpfungen so vieler Künstler ersten Ranges citiren.

Die Reminiscenzen, welche ich heraufbeschwöre, erinnern mich zugleich an eines der Argumente, deren man sich gegen uns bedient. Man sagt, der Künstler schaffe nicht, weil nach seinem Tode nichts von ihm zurückbleibt. Das ist in der That das große Unglück unserer Kunst! Talma beklagte es in seiner Todesstunde. Und doch liegt in jener Behauptung keine absolute Wahrheit, denn Lemaître — wie wir eben gesehen — hat einen Typus hinterlassen, der keineswegs reif ist für den Tod. Aber selbst wenn die citirte Behauptung ganz richtig wäre, sollten wir eine Kunst nicht ausüben, weil ihre Werke vergänglich sind? Befindet nur der Schauspieler sich in dieser Lage? Was ist von Apelles, von allen antiken Malern geblieben? Ein Andenken, wie von dem Schauspieler Callipides, dem Zeitgenossen des Phidias. Die Dauer der Kunstwerke? Ach! Das ist nur eine Frage von größerer oder geringerer Vergänglichkeit. Wie viele herrliche Schöpfungen der Poesie, der Malerei, der Sculptur sind für immer entschwunden! Die Schöpfung und ihre Dauer sind zweierlei Dinge. Der Marmor überdauert die Leinwand, Verse überdauern den Marmor, aber die Zeit nagt an ihnen Allen. Nehmen wir an, daß durch die Wirkung eines traurigen Naturgesetzes in der Stunde, da Michel Angelo starb, der Tod durch einen unsichtbaren Hammerschlag alle seine Werke von „Moses“ bis zum „Jüngsten Gerichte“ zu Staub verwandelt hätte

— wäre Michel Angelo kein Künstler gewesen, hätte er nichts geschaffen, weil das Werk und sein Schöpfer zu gleicher Zeit zerstört wurden?

Der Schauspieler befindet sich in diesem Falle. Seine Gestalten sterben mit ihm. Von ihnen bleiben wie von jenen des Praxiteles mehr oder minder lebendige Traditionen. Ich wiederhole: Das ist das Unglück unserer Kunst, das beraubt uns des letzten Trostes der verkannten Talente, des Appells an die Nachwelt. Man soll uns deshalb beklagen; vielleicht sollst du uns mehr lieben, mitleidiges Publikum, das du für uns Gegenwart und Zukunft bist. Mit dem Echo deiner Beifalls-Bezeugungen endet unsere Unsterblichkeit!

Ich habe das Wort „Tradition" ausgesprochen. Durch sie leben wir über unseren Tod hinaus, manchmal auch durch die Erschütterung, welche Einer von uns — mächtiger als die übrigen, eine Art Koryphäe der Kunst — einer ganzen Epoche mittheilt. Ein großer Autor ruft Bühnendichtungen hervor. So Burbage zur Zeit Shakespeare's, Lemaître oder Bocage. Ein Anderer gründet eine Schule, bringt eine Revolution in den Costümen hervor, im Vortrage, in der allgemeinen Interpretation der Meisterwerke und scheint diese zu erneuern.

Der Schauspieler ist also ein Künstler.

Was ist aber seine Aufgabe?

Mein Gott! Man kann im Großen und Ganzen sagen: dieselbe Aufgabe, welche die Frauen haben, nämlich zu gefallen. Allerdings für einen Schauspieler, der auf sich und seine Kunst etwas hält: zu gefallen, indem er die edlen und zarten Instincte des Publikums befriedigt;

indem er durch das Schauspiel des Schönen entzückt; indem er durch das Schauspiel des Großen hinreißt; indem er durch die Darstellung des Wahren zu gesundem Lachen und Nachdenken anregt.

Darüber discutiren, ob die Schauspieler nützlich seien, hieße discutiren, ob das Vergnügen, das sie vermitteln und von dem ich eben gesprochen habe, der Menschheit förderlich ist, hieße die Nützlichkeit des Theaters an und für sich discutiren. Ich verweise, was darüber die betheiligten Meister: Corneille, Molière, Shakespeare und im Alterthume Aristoteles gesagt haben.

Mir für meinen Theil erscheint es kindisch, die Nützlichkeit eines Institutes zu bezweifeln, das einem so offenkundigen Bedürfnisse der Menschheit entspricht.

Seit der Steinzeit brachte dieses Bedürfniß wilde Pantomimen, Darstellungen von Kämpfen und Herausforderungen hervor. Nach der Sündfluth — man sieht, wie schnell ich zu dieser gelange — findet man jenes Bedürfniß in den Religionen wieder, und es inspirirt die Mysterien, in denen ganze Dramen wie der Tod und die Wiederauferstehung des Adonis sich abspielten. Alle ursprünglichen Völker haben ähnliche Aufführungen gehabt. Ueberall, wo die Gesellschaft besteht, findet man das Theater wieder, und wo sie siegreich der Barbarei entrinnt, gewinnt es seine definitive Form und nimmt einen prächtigen Aufschwung. Das Theater ist vor Allem eine Kunst des Friedens und der Civilisation; bei den liebenswürdigen und geselligen Racen par excellence, den Griechen und Franzosen, erreicht es den höchsten Grad von Glanz, und von ihnen aus erhellt es die antike wie die moderne Welt.

Was bewerkstelligt das Theater thatsächlich? Es stellt den Menschen sich selbst gegenüber. Es malt ihm seine Geschicke aus. Da das Theater eine vielseitige Sache ist, ist sein Nutzen ein verschiedenartiger und geht von der bloßen Unterhaltung und der bloßen physischen Erholung bis zu den höchsten sittlichen Lehren. Ein harmloses Vaudeville von Labiche, das uns für eine Minute so harmlos lustig macht, wie sein Autor es ist, nützt auf andere Art wie „Horace“ oder „Cinna“. Da ich im Vorübergehen Corneille's Werke berühre, muß ich sagen, es erscheint mir schwer, zu leugnen, daß man in denselben nicht ebensoviel und noch mehr Nutzen findet, wie in der schönsten Abhandlung über die moralischen Pflichten, und daß seine Dichtungen in Augenblicken der Unruhe und der Gefahr einen nationalen Reservefonds an Patriotismus und Würde bedeuten. Aber selbst wenn die Nützlichkeit des Theaters nicht immer eine so große wäre, wenn es nicht immer — wie es prätendirt — uns von unseren Lastern heilte, indem es uns unsere gemeinsamen Schwächen zeigt und uns lachen oder weinen macht, so lehrt es uns noch immer, uns gegenseitig zu ertragen, uns Einer dem Andern zu verzeihen, Einer an dem Andern Gefallen zu finden, mit einem Worte, es macht uns geselliger, es macht uns menschlicher.

Eine Frage theilt die Theaterleute in zwei Lager: Ob der Schauspieler die Leidenschaften seiner Rolle theilen, ob er weinen solle, um weinen zu machen, oder ob er Herr seiner selbst in den bewegtesten, getragensten Momenten seiner Partie bleiben, keines der Gefühle, die er ausdrückt, empfinden, kurzum, ob er, um die

Anderen sicher zu bewegen, selbst unbewegt bleiben solle, wie das „Paradoxon" Diderot's verlangt.

Nun wohl, ich glaube, daß dieses „Paradoxon" die Wahrheit selbst bedeutet; ich glaube, daß man ein großer Schauspieler nur unter der Bedingung ist, sich selbst absolut zu beherrschen und nach Belieben Erregungen ausdrücken zu können, die man nicht theilt, niemals theilen wird und nach seiner Natur gar nicht theilen könnte.

Und eben deshalb ist unser Beruf eine Kunst! Eben deshalb schaffen wir.

Dieselbe Fähigkeit, welche dem dramatischen Dichter ermöglicht, einen Tartuffe oder einen Macbeth mit allen bezeichnenden Eigenschaften zu gestalten, obwohl er selbst ein ehrlicher Mann ist, sie gestattet dem Schauspieler, sich einer solchen Gestalt zu assimiliren, ihre Triebfedern nach Belieben in Bewegung zu setzen oder stille stehen zu machen, ohne daß er deshalb aufzuhören braucht, selbst ein ganz Anderer zu sein und von der Gestalt ganz verschieden zu bleiben, wie der Maler verschieden bleibt von seiner Leinwand.

Der Schauspieler steckt mitten in seiner Schöpfung. Von innen dirigirt er die Fäden, welche seine Figuren veranlassen, die ganze Scala menschlicher Empfindungen auszudrücken; diese Fäden, die seine eigenen Nerven sind, muß er in seiner Hand haben und nach Belieben handhaben können.

Ich sage nicht, daß das ohne Ermüdung abgehe; zuweilen kann es bis zur Erschöpfung führen. Es ist das Sache des Temperaments. Aber man muß Einfluß darauf behalten, wie weit man sich ausgibt.

Der Schauspieler componirt seine Figur. Er schöpft aus dem Dichter, aus der Tradition, aus seiner Natur, aus dem, was er von den Menschen und den Dingen weiß, aus seiner Erfahrung, aus seiner Phantasie; kurzum, er besorgt seine Arbeit; ist das geschehen, so hat er seine Rolle, er sieht sie, er hält sie fest, er wohnt in ihr, aber er ist ihr nicht zu eigen.

So kommt es, daß der wirkliche Schauspieler immer bereit ist. Wann immer kann er seine Rolle aufgreifen und sofort die gewünschte Wirkung hervorbringen. Er hat das Lachen, die Thränen, den Schreck in seiner Gewalt; er braucht nicht zu warten, bis er selbst ergriffen ist oder die Gnade von oben ihn erleuchtet.

Talma spielte eines Abends den Hamlet. Während er sein Stichwort abwartete, plauderte er hinter den Coulissen mit einem Freunde. Der Inspicient sieht ihn zerstreut lächeln und nähert sich ihm mit den Worten: „Herr Talma, es kommt gleich an Sie die Reihe", — „Gut, gut, ich erwarte mein Stichwort." Seine Scene, die Scene mit dem Geiste, sollte hinter den Coulissen beginnen und das Publikum ihn hören, bevor es ihn sah. Er setzt heiter sein Gespräch fort, drückt seinem Freunde die Hand, hebt — noch ein Lächeln auf den Lippen — an: „Fuit, spectre éponvantable" . . . und der Freund weicht entsetzt zurück, und ein Schauer geht durch den Zuschauerraum.

War er deswegen unnatürlich? Keineswegs. Das Gehirn des Künstlers muß frei bleiben, und seine Erregungen, selbst seine eigensten, müssen an der Schwelle seines Gedankens aufhören. Es sind das zwei verschiedene

Gebiete. Ist der Schauspieler der Einzige, bei dem man dieses Phänomen beobachten kann? Man erlaube mir, ein Factum zu citiren, das scheinbar außerhalb meines Stoffes liegt.

Ein Freund von Victor Massé bestätigte mir noch jüngst: Am Bette seiner von ihm angebeteten Mutter, seiner zu Tode kranken, von den Aerzten aufgegebenen Mutter, inmitten des tiefsten Schmerzes überkam den Tondichter die Inspiration, und hier componirte er, welche Musik, glauben Sie wohl? Die klare, lebensfrische und heitere zu „Le noces de Jeannette“.

Solcher Beispiele der gegenseitigen Unabhängigkeit von Geist und Herz beim Künstler giebt es unzählige. Eines davon wird mich zu meinen Schlußfolgerungen hinübergeleiten.

Es handelt sich wieder um Talma. Man erzählt, er habe, als er von dem Tode seines Vaters erfuhr, einen so herzzerreißenden, so aufrichtigen, so schönen Schrei ausgestoßen, daß der Künstler, der in ihm immer auf der Lauer lag, sich ihn merkte und sich vornahm, sich desselben später auf der Bühne zu erinnern. Dieser charakteristische Zug zeigt den Künstler, wie er über seinen eigenen Empfindungen schwebt und sich dieselben unterwirft, um daraus den Schatz zu bilden, dem er später etwas entlehnt. Wie dem Dichter sein Schmerz dazu dient, schöne Verse zu schreiben, so kann er uns dazu dienen, schöne Rollen auszuarbeiten.

Sie finden in diesem Zuge denselben Menschen, dem es auf dem Todtenbette nicht um das Leben, sondern um die Kunst leid that, welche das Interesse und die Ehre

seines Lebens bildete und der mit dem Auge des Künstlers seinen mageren, leidenden Körper betrachtete und, während er mit den Fingern die fleischlose Haut seines Halses emporzog, zu einem Freunde sagte: „Das wäre für die Rolle des Tiberius gut gewesen.“ Wenn er gekonnt hätte, er würde seinen Leichnam auf die Bühne geschleppt haben, um den Tyrannen zu spielen! Dort würde er von seinem Leiden, von seiner Krankheit das, was zur Wahrheit seiner Rolle nöthig gewesen wäre, verwendet, den Rest aber gezwungen haben, für ihn nicht zu existiren. Ebenso — ich komme darauf zurück — würde er, auf der Scene seinen Aufschrei als Waise wiederholend, seinen Schmerz bezwungen, ja ihn gar nicht gefühlt haben. In beiden Fällen wäre er Schauspieler gewesen, nichts als Schauspieler, Herr und Meister alles Menschlichen in ihm, als Schauspieler groß genug, um auch ohne Hilfe seiner Krankheit sich das von Schmerz verzerrte Antlitz und den entfleischten Hals des Tiberius zu „machen“ und um ganz von selbst, auch ohne seinen Vater zu verlieren, nur durch die Erleuchtung seines Genies, jenen Schrei zu finden, den die Natur mit Gewalt seinen Lippen entriß.

Der Schauspieler braucht also nicht bewegt zu sein. Er braucht das ebensowenig wie der Clavierspieler verzweifelt sein muß, um den Trauermarsch von Beethoven oder Chopin zu spielen. Er kennt ihn, er öffnet das Clavier, und der Zuhörer ist gepackt. Dagegen darf man wetten, daß, wenn der Clavierspieler sich einem persönlichen Schmerze überließe, er sehr schlecht spielen und — analog — daß ein Schauspieler, der seine Regungen als etwas Anderes denn als das zu verwendende Material

betrachtete oder die Leidenschaften der Rolle thatsächlich zu den seinigen machte, sich nicht gut aus der Affaire ziehen würde. Die Emotion stammelt und schluchzt, sie unterbindet die Stimme oder bricht sie. Man würde sie nicht hören . . . Die natürliche Wirkung der Leidenschaft ist, uns die Herrschaft über uns selbst zu nehmen. Der Verstand verliert seine Macht, und wie können Sie glauben, daß man etwas eher gut als schlecht mache, wenn man nicht mehr weiß, was man macht?

Eine gewisse Erregung kann unschädlich sein; aber ich werde von dem Geiste und der Liebe, die sich nur nach Champagner und Trüffeln zeigen, niemals sonderlich viel halten.

Sich auf die Inspiration verlassen, ist, meines Erachtens, ein Irrthum; wie der heilige Geist in Béranger's Chanson, kann sie sich weigern, herabzusteigen, und alles Schreien der Welt und alle Zeichen der Bestürzung machen dann keine Wirkung.

Ich leugne nicht das, was man die Blitze des Genies nennt; aber ich glaube, das Genie verräth sich viel eher durch eine volle und dauernde Selbstbeherrschung als durch die vielleicht erhabenen, aber zusammenhanglosen Ausbrüche, diesen Atouts, die man nur durch Zufall aufschlägt.

Und übrigens ist nichts mehr geeignet, Inspirationen zu erwecken als eine tüchtige Vorbereitungsarbeit; und, um bei meinem Vergleiche zu bleiben: um den heiligen Geist zum Herabsteigen zu bewegen, muß man sich in den Gnadenstand versetzen — das heißt, sein Gehirn durch Nachdenken, durch fortwährende praktische Uebung der Rollen befruchten.

Die Meinung, der ich beipflichte, ist von allen wahrhaft großen Schauspielern getheilt worden: von Talma, Rachel, Samson, Régnier, Mme. Dorwal u. s. w. Die entgegengesetzte Ansicht ist ein Vorurtheil der Menge. In Folge dieses Vorurtheils würde diese Menge — und zwar mit Recht — nicht dulden, daß der Schauspieler durch seine Rolle seine eigenen Gefühle, seine häuslichen Sorgen hindurchschimmern lasse, sie willigt darein, ja sie befiehlt, daß wir Rollen zum Todtlachen spielen, wenn wir uns vor Schmerz winden möchten; aber dasselbe Vorurtheil veranlaßt die Menge, an der Thür des Theaters den „Intriganten“ zu erwarten, um ihn übel zu empfangen. Als Herr Provost am Théâtre Porte-Saint-Martin die Rolle des Hudson Lowe spielte, konnte er das Haus nur unter Bedeckung verlassen.

Ich sollte über dieses Capitel nichts mehr sagen, aber die Geschichte von Talma hat mich an eine andere erinnert, die ich Ihnen nicht vorenthalten will, weil sie zwar schmerzlich aber reizend ist.

An einem Frühlingsmorgen des Jahres 1849 gieng ein Vater mit seinem Töchterchen, einem allerliebsten Kinde, über den Pont des Arts, und da die Kleine Lust hatte, zu laufen, lief er, selber wie ein Kind, hinterdrein; endlich erhaschte er sie, hob sie in die Höhe und küßte sie mit einem wunderbaren Ausdrucke väterlichen Glückes. „Bravo“, rief Jemand fröhlich hinter ihnen und applaudirte wie im Theater. Der Applaudirende war Emile Augier, der Vater Régnier, und dieser, das berühmte Wort Heinrich IV., der im Spiele mit seinen Kindern überrascht wurde, aufgreifend, rief: „Sind Sie Vater, Herr Gesandter?“ Drei

Monate später kamen der Vater und sein berühmter Freund vom Friedhofe zurück, wo sie dieses Kind begraben hatten. Zu Hause angekommen, fügte Augier, der eben den fünften Act von „Gabrielle" umarbeitete, die Stelle ein: „Wir existiren in der That nur durch diese kleinen Wesen, welche als Gebieter unser ganzes Herz einnehmen, unser Leben zu eigen nehmen und nichts davon ahnen, und die nur glücklich zu sein brauchen, um nicht undankbar zu sein".

Einige Zeit nachher trug der Vater auf der Bühne diese wahren und reizvollen Verse vor; als Künstler hieß er seinen Schmerz schweigen oder vielmehr, mit einem Muthe, den unsere Kunst mit sich bringt, knetete er seine Empfindungen und diejenigen der Rolle zusammen, um daraus eine bewundernswerthe Schöpfung zu machen. Als Augier ihm ein Exemplar von „Gabrielle" übersandte, schrieb er, um ihm zu danken und diese Erinnerung zu feiern, auf die erste Seite einige Strophen des Inhaltes:

„An meinen Freund Régnier.

Erinnerst Du Dich des Tages, als ich Euch begegnete, dem Vater mit dem Kinde? Es war, so mein' ich, ein Tag im Mai oder April.

Ihr jagtet wie Schuljungen über die Brücke; in liebevollen, vertraulichen Reden, gab die Glückseligkeit über Euer Beisammensein sich kund.

Ihr fühltet Euch inmitten der Menge so sehr allein, daß Du plötzlich, ohne des Gewoges zu achten, in Deinen Armen sie küßtest.

Dieses heitere Ueberquellen eines glücklichen und vollen Herzens, dieser frohgemuthe Kuß trugen meine Seele gegen eine himmelsklare Welt.

Ein Abglanz dieses, ach! zu früh verlorenen Glückes glänzt für Dich, wie ein über meine Verse gelagerter Strahl,

Und stellt, o armes, verzweifeltes Herz, unsere Freundschaft unter die Anrufung Deines entflohenen Engels, der diese Verse aufblühen gemacht."

Ich komme auf meinen Gegenstand zurück.

Es drängt sich mir die oft ventilirte Frage von der theatralischen Convention und — im Gegensatze zu ihr — vom Realismus und „Naturalismus", wie man heutzutage sagt, auf.

Nach meiner Meinung ist außer der Natur nichts schön und groß; aber, ich muß es wiederholen, das Theater ist eine Kunst, und in Folge dessen kann die Natur auf der Bühne nur in jener Beleuchtung und nur mit jener Ausschmückung dargestellt werden, ohne die es keine Kunst giebt.

Ich gehe noch weiter, wenn ich sage, daß die reine, einfache Natur auf dem Theater nur einen mittelmäßigen Eindruck hervorbringt.

Das ist leicht zu begreifen. Wenden Sie alle Kunststücke der Inscenesetzung an, vollbringen Sie Wunder der Decoration, ruiniren Sie sich mit der Herstellung eines Beiwerkes von unerhörter Genauigkeit und von Costümen, über welche die Kenner und die Sammler sich entzücken, und doch werden Sie niemals erwirken, daß die Welt, in der eine theatralische Handlung sich abspielt, eine wirkliche Welt sei. Sie sind im Theater, aber nicht auf der Straße und nicht zu Hause. Bringen Sie einen Vorgang von der Straße oder vom häuslichen Herde auf die Scene, so würde sich etwas Aehnliches ereignen, wie wenn

Sie eine Säule, eine Statue von nur natürlicher Größe aufstellten: sie würde diese nicht zu erreichen scheinen.

Es ist hier ein specieller Kreis gegeben, man muß sich ihm fügen.

Nehmen wir ein Beispiel: die Stimme. Wenn ich im Theater wie im Salon spreche, mit derselben liebenswürdigen Stimme, mit der ich mich nach Ihrem Befinden erkundige, würde ich nicht verstanden, nicht einmal gehört werden. Das Zimmer, das ich mit etlichen Schritten durchmessen kann, ist etwas Anderes als dieser immense Raum, wo 15—1800 Personen mir zuhören und das Recht haben, mich verstehen zu wollen.

Um hier denselben Eindruck hervorzubringen, wie in den vier Mauern bei einem Tête-à-tête, muß ich die Stimme erheben, deutlicher accentuiren und — um gut verstanden zu werden — in meine Sprechweise Betonungen einführen, die ich im intimen Verkehre nicht anzuwenden brauchte, weil man da meine Persönlichkeit ohnehin genau kennt. Das ist eine nothwendige Convention. Und eine ähnliche existirt mit Hinblick auf den Gestus. Es sind das Gesetze der Optik. Nachdem dieses „milieu“ einmal gegeben ist, die isolirte, erhöhte, beleuchtete Bühne, die Gesammtheit der Conventionen: Rampe, Coulissen, Decorationen, Schauspieler — auch der Schauspieler ist eine Convention — ergiebt sich, um auf die versammelten Zuschauer die Illusion des Lebens hervorzubringen, die Nothwendigkeit, im Sinne jenes „milieu“ die Bedingungen des Lebens zu modificiren.

Ich kann auf die Einzelnheiten dieser nothwendigen Concessionen nicht eingehen; die Aufgabe wäre hier zu

technisch, zu fachmännisch; aber auf den wichtigen Punkt will ich hinweisen, daß — da auf dieses Publikum von 15—1800 Personen der Eindruck des Lebens hervorgebracht werden soll — man dem Bildungsgrade und der Intelligenz der Versammlung Rechnung tragen muß. Die Illusion des Lebens wird bei dem Pariser Publikum nicht mit denselben Conventionen hervorgebracht werden können wie bei einem Publikum von Wilden; Kinder begnügen sich mit den ursprünglichen, derer der Hanswurst sich bediente, und das Publikum zu Shakespeare's Zeit brauchte nicht viel mehr. Wir sind heute anspruchsvoller. Das Gesetz der Vergröberung, des Reliefs besteht ewig, weil es ein Gesetz der Kunst ist; die Conventionen aber wechseln mit den Zeiten und den Menschen.

Die rauheren Sitten unserer Vorfahren machte es vielleicht nöthig, auf der Bühne mit den Augen zu rollen und das „R“ mit allen Schrecken auszusprechen. Die gemilderten Sitten von heutzutage machen es unnöthig, so dick aufzutragen. Die Ansprüche haben sich herabgemindert.

Ich bin gegen den Singsang auf der Bühne und verabscheue das Hochtrabende. Aber wenn sich, wie 1830, eine allgemeine Umwälzung der Gemüther vollzöge, wenn das überreizte Publikum leidenschaftlich, heftig erregt würde, dann, glaube ich, würde sich auf dem Theater eine Revolution ähnlicher Art vollziehen; wir müßten unseren Ton wieder hinaufschrauben, um uns mit dem Publikum in Uebereinstimmung zu befinden.

Indem ich im Vorübergehen diese Frage behandle, nehme ich, wie man sieht, den speciellen Standpunkt des

Schauspielers ein. Hätte ich die Dinge höher zu beurtheilen, so würde ich die Leser auf die sehr schöne Vorrede verweisen, welche Dumas zu seiner „Étrangère“ geschrieben hat. Ich freue mich darüber, der gleichen Meinung mit diesem Meister zu sein, dem Sohne eines Meisters, den er beerbt hat — auf dem Theater nämlich. Herr Alexander Dumas hat in bewundernswerther Weise die Kunst definirt und die Gründe auseinandergesetzt, warum die absolute Wiedergabe der Wahrheit auf der Bühne unmöglich ist.

Ich resumire also: Man darf nicht der Convention zuliebe die Wahrheit auf dem Theater, aber auch nicht der Wahrheit zuliebe die theatralische Convention zerstören; so begreife ich das Vergnügen, das man hier sucht — dieses Vergnügen, zusammengesetzt aus einer wirklichen Handlung, die aber vom Gefühle persönlicher Sicherheit begleitet ist, und aus der innerlichen Ueberzeugung, daß man es doch nur mit einer Illusion zu thun hat. Das Gefühl der Sicherheit muß gewahrt bleiben; wenn man den Zuseher zu sehr daran vergessen läßt, daß er doch nur ein Schauspiel vor sich hat, so wird er sich nicht mehr amüsiren; er wird aus dem Zuseher ein Mitspielender und zwar ein betrogener, weil er der einzige aufrichtige Mitspielende.

Das theatralische Vergnügen gleicht jenem des Weisen bei Lukrez, der gerne vom Ufer aus die Stürme betrachtet. Wenn man ihn in's Meer stoßt, wird ihm die Sache kein Vergnügen mehr bereiten.

Man verschaffe die Illusion der Wahrheit, aber nur die Illusion. Es giebt Gefühle und Empfindungen,

die man nicht auf's Theater bringen soll, und zwar aus dem zwingenden Grunde, weil sie Einen davon abhalten, das Theater zu besuchen. Welche das sind? Autoren und Darsteller, Ihr müsset sie errathen; das ist Sache Eurer Feinheit und Delicatesse. Ich erwähne als Beispiel Paulin Ménier im „Courier de Lyon“.

Das war die Schöpfung eines Meisters. Mit welcher ungewöhnlichen Kunst war diese lustige Figur componirt! Die Geste! Die Grimasse! Und dieser unnachahmliche Lumpen-Accent! Erinnern Sie sich doch nur daran!

War das nicht genug Natur? Das war realistisch aber nicht abstoßend; erschreckend aber nicht scheußlich. Es war Kunst, vortreffliche Kunst. Man sah da jenen Strahl, der aus einem Téniers oder Jan Steen ein Meisterwerk macht. Der Zuschauer, unterhalten und erschreckt, fühlte sich nicht angewidert, er empfand nicht die Lust, fortzugehen. Merken Sie sich das, ich bitte Sie darum; der Zuseher soll nicht die Lust empfinden, fortzugehen. Was ich da sage, mag spießbürgerlich sein, aber ich sehe nicht recht ein, wie das Theater ohne Publikum bestehen kann.

„Aber“, werden die Puristen ausrufen, „hat das Theater lediglich den Zweck, zu unterhalten? Dann stelle nur Frauen auf die Bühne!“

So meine ich es nicht. Ich habe nichts dagegen, daß man Frauen zeige, wenn die Kunst dabei ihre Rechnung findet, das heißt, wenn man durch die Frauen das theatralische und nicht ein mehr intimes, ich möchte sagen: mehr geheimes Vergnügen fördern will. Ich vergesse nicht die Maxime: „Castigat ridendo mores“. Nur will ich sie ganz angewendet wissen.

Ja, das Theater züchtige die Sitten, aber lachend. Man unterdrücke das kleine Gerundium „ridendo", und man beseitigt das Theater und setzt einen Ort der Buße an seine Stelle; eine Loge, selbst eine vergitterte, ist aber kein Beichtstuhl. Wäre das Theater zu einem solchen bestimmt, glauben Sie, daß sich jeden Abend achtzehnhundert Besucher einfinden würden? Strenge Moralisten versichern, daß Männer und Frauen zuweilen in der Kirche das theatralische Vergnügen suchen; aber ich habe noch nie gehört, daß sie im Theater kirchliche Erbauung finden wollen.

Natürlich übersetze ich das Wort „ridendo" im weitesten Sinne; es will nicht nur Lachen, sondern überhaupt Vergnügen bedeuten, das theatralische Vergnügen, das, wie ich schon sagte, je nach dem Genre zu ungleichen Dosen aus Illusion und Wahrheit zusammengesetzt ist, ein Vergnügen, das nur eine specielle Abart jenes Ergötzens ist, das jede Kunst, welche immer sie sei, hervorbringt.

Nachdem ich dargelegt habe, daß der Schauspieler eine Kunst ausübt, daß diese Kunst ihre Schwierigkeiten, ihren Nutzen und ihre Größe hat, möchte ich zum Schluße untersuchen, welche gesellschaftliche Stellung dem Schauspieler gebührt.

Bei den Griechen, den eigentlichen Ahnherren des Theaters, war der Schauspieler sehr geachtet. Man erinnert sich an Callipides, welcher die Flotte von Athen befehligte, ohne deshalb auf Maske oder Leyer zu verzichten.

Die theatralischen Vorstellungen hatten damals einen patriotischen und religiösen Charakter. Sie waren aus

dem Cult des Bacchus hervorgegangen, und der Priester des Gottes stand an ihrer Spitze.

Den bewundernswerthen Wettkämpfen zwischen Aeschylos und Sophokles wohnte ganz Griechenland bei, um in dem immensen Amphitheater zu applaudiren; es waren das die Weltausstellungen von damals.

Der Chor der Tragödien war in gewisser Art das Volk selbst; durch den Mund des Koryphäen beräth es in des Aristophanes Parabasen die Staatsangelegenheiten in einer Athens würdigen Sprache, jenes Athen, das ehedem war, was heute unser Paris ist: ein Gegenstand der Verehrung für die Denker und der geradezu närrischen Liebe für alle Menschen.

Im Mittelalter hatte das Theater, abgesehen vom poetischen Werthe der Stücke, noch immer etwas von diesem Charakter. In der Kirche wurde es mit den „Mysterien" geboren; die Passionsbrüder sind die directen Vorfahren des Théâtre-Français.

In der riesigen Ausdehnung der Vorstellungen, die wochenlange dauerten, in den öffentlichen Schaubühnen, in dem Andrange des Volkes findet man im Mittelalter eine wenn auch vergröberte Aehnlichkeit mit den dramatischen Festen von Athen, sowie man die gesalzenen Freiheiten des Aristophanes, freilich in roheren, naturalistischeren Farben, in den Kühnheiten des Dialoges dieser alten Werke findet, die so ungebunden in der Form und verwegen im Gedanken waren.

Kirche und Theater fraternisirten damals: die Decoration legte hievon Zeugniß ab. Hoch oben der Himmel

mit seinen hiearchisch abgetheilten Fächern, tief unten der schreckliche Schlund der Hölle.

Woher kommt es, daß die den Mysterien und Moralitäten so mütterlich gesinnte Kirche sich seither mit uns so sehr entzweit hat?

Ich fürchte, daß dieser Bruch aus der Zeit der altfranzösischen Possenspiele datirt, aus der Zeit des guten Gringoire, mit welchem ich ein wenig zusammengelebt habe.

Ja, ich fürchte, der Bruch entstand mit den kecken dramatischen Satiren dieses trefflichen, unglücklichen Freundes, der es, wie man weiß, gewagt hat, die Kirche selbst in Gestalt der Mère-sotte, Seine Heiligkeit den Papst unter der Maske des „halsstarrigen Mannes" auf die Bretter zu bringen.

Die Sache verschlimmerte sich immer mehr, aber erst später, durch Molière, wurde jede Aussöhnung ein Ding der Unmöglichkeit. In der Antipathie, die man uns gewidmet hat, läßt sich der Groll wegen „Tartufe" nur schwer verkennen.

Wir sind in der Achtserklärung gegen Molière miteinbezogen. Nun, darüber beklage ich mich wahrlich nicht.

In der durch das unsterbliche Werk aufgestachelten Rachsucht liegt eine Erklärung des Weges, welcher von der Kirche zurückgelegt wurde von der Canonisirung des Schauspielers Genest bis zu der Weigerung, Molière zu bestatten.

Die Kirche hat sich seither beruhigt. Sie duldet uns manchmal in ihrer Mitte; sie ist bereit, uns zu begraben, vielleicht sogar mit Vergnügen . . . aber noch immer existiren Spuren des einst gegen uns geschleuderten großen

Bannfluches; die Unwürdigkeit, welche man dem Schauspieler so lange zuschrieb, bleibt noch immer ein Glaubensartikel für viele Leute, darunter für aufgeklärte. Mit Einem Worte: das Vorurtheil besteht, es herrscht, wenn auch mit den Beschränkungen, die unsere seit der Revolution humaner gewordenen Sitten mit sich gebracht.

Uebrigens ist es natürlich, daß eine so lebendige und bewegliche Art des Gedankenausdruckes wie das Theater nur mit Unruhe und Mißtrauen von all' jenen althergebrachten Kasten betrachtet wird, welche eine gewisse Lebhaftigkeit des Geistes erschreckt. Ich zweifle, ob selbst heute, hundert Jahre nach der ersten Vorstellung, die Gerichtspersonen aus einer Vorstellung der „Hochzeit des Figaro“ in sehr nachsichtiger Stimmung kommen.

Wie ist es möglich, daß das Vorurtheil über das Publikum, selbst das liberale, noch immer so viel Einfluß ausübt? Viele empfangen uns, laden uns ein, welche die Idee einer völligen Gleichheit mit uns in drückender Weise belästigt. Man verzärtelt uns, man verehrt uns, — ich spreche von den Schauspielerinnen — aber wenn wir Ansprüche auf gewisse Rechte merken lassen, halt! Das Vorurtheil richtet sich auf und tobt wie in der guten alten Zeit.

Ich will nicht von den Rechten sprechen, die man sich gegen uns herausnimmt. Ich will keine Recriminationen wegen des Pfeifens erheben, das entschieden eines der unangenehmsten Geräusche, aber eine Form ist, welche das Publikum seiner Unzufriedenheit zu geben, ein Recht hat. Dieses Recht steht unter der geheiligten Garantie eines Verses von Boileau. Auch von den gekochten Aepfeln,

von dieser Verschwendung von Eßwaaren, die selbst in der Provinz etwas Seltenes geworden ist, will ich nicht sprechen. Auch nicht von den Entschuldigungen, welche das — weit über die Grenzen der christlichen Mildherzigkeit und selbst der einfachsten Gerechtigkeit hinaus — despotische Publikum von Zeit zu Zeit einem verwirrten Schauspieler, oder, was schlimmer ist, einer schwachen Schauspielerin abverlangt, welche die Herrschaft über ihre Rolle oder über ihre — Geduld verloren hat.

Ebensowenig spreche ich von den Cabalen . . . ich begnüge mich mit dem schon Angeführten. Was beweist aber das Alles, wenn nicht, daß das Publicum, oft ohne es zu wissen, den Schauspieler als mehr oder minder begünstigten Vergnügungssclaven in einer Art Unterjochung erhalten will? In der Provinz, wo die alten Sitten, inbegriffen die alten Vorurtheile, länger bestehen bleiben, ist diese Unterjochung noch fühlbarer; dort erscheint der Schauspieler nur als Zugvogel und kann zu dem Publikum nicht jene dauernden Beziehungen unterhalten, welche sich durch ein wenig Talent von der einen und ein wenig guten Willen von der anderen Seite leicht in freundschaftlichen Verkehr verwandeln.

Nehmen wir an, daß Molière wieder erstünde. Gewiß würden Sie ihm angesichts seiner Meisterwerke verzeihen, daß er die Bühne beträte; ohne Zweifel würde der Herr Präsident der Republik, in diesem Punkte nicht stolzer als Ludwig der XIV., sich ein Vergnügen daraus machen, ihm, und sei es auch als Wähler, einen Platz an seinem Tische anzubieten und ihm sogar einen Huhnflügel mit derselben gütigen Geberde darzureichen, wie seinerzeit der

Roi-Soleil; aber unter den glühendsten Bewunderern seines Genies, unter Denen, die sowohl den Autor wie den Darsteller als „Alceste“ bewunderten, würden sich Manche darüber aufhalten, daß der Mann mit den grünen Bändern auf dem Rocke der Mann mit dem rothen Bändchen (der Ehrenlegion A. d. Ue.) werden kann.

Man hat gesagt, heutzutage würde Molière nicht Schauspieler werden. Was weiß man darüber? Wer kann da etwas Sicheres sagen? Nachdem das Schicksal ihn zum Komiker gemacht, bevor es ihn zum Dichter machte, warum sollte es nicht ein zweites Mal seinem Leben dieselbe Wendung geben? Man kennt seine Leidenschaft für unsere Kunst und seine Aeußerung zu Boileau, der aus Respect vor Alceste ihm zuredete, sich vom Scapin loszumachen und die Bühne nicht mehr zu betreten.

„Wo denken Sie hin?“ erwiderte Molière. „Es ist für mich eine Ehre, auf dem Theater zu bleiben.“ Denken Sie, eine Ehre! Die Ehre des Molière's! Dieses Wort ist werth, daß man es erwägt, denn Leute wie Molière sind nicht Legion.

Eine eigenthümliche und peinliche Sache ist es, daß das bei uns noch lebendige Vorurtheil im Auslande nicht mehr existirt; peinlich für meine Eitelkeit als Franzose, die bei mir ein billiges Durchschnittsmaß nicht übersteigt, obwohl man die Eitelkeit des Schauspielers im Allgemeinen als eine maßlose zu bezeichnen pflegt.

Jenes Vorurtheil besteht in England nicht, wo Garrick's Name in Westminster neben den Namen der Größten prangt; nicht zu sprechen von Shakespeare, mit dem man keine Vergleiche anstellen soll. Es existirt in

Deutschland, Italien, Rußland und Belgien nicht mehr, wo die Schauspielerinnen die Auszeichnungen erhalten, die man ihnen hier verweigert; nicht mehr in Schweden, wo Madame Ristori vom König geehrt wurde, wie bei uns Rosa Bonheur; ebensowenig in Oesterreich, wo der Adel einem greisen Schauspieler verliehen wurde, der nur noch manchmal — dann aber trotz seiner achtzig Jahre noch ganz frisch — die Bretter betritt. Damit nicht genug, hat Oesterreich den Franz Josef-Orden zweien unserer Künstler gesendet, von denen einer der Doyen der Comédie-Française ist.

Monarchien also, die ganz in aristokratischen Traditionen leben, hören auf, die Schauspieler als außerhalb der Gesellschaft stehend zu betrachten; Frankreich aber, oder noch besser: die französische Republik beharrt bei einem veralteten Vorurtheile, und es scheint, daß auf dem classischen Boden der Gleichheit eine himmelschreiende Ungleichheit bewahrt und in den kindischsten Argumenten einbalsamirt werden soll.

Und noch etwas Besseres: Unser Repertoire beherrscht die Welt, die fremden Theater leben von ihm; Mitglieder der letzteren können Ritter mehrerer Orden für die Art und Weise werden, wie sie unsere Werke darstellen, während der französische Schauspieler, der dieselbe Rolle creirt hat, in Frankreich als non dignus intrare betrachtet wird.

Ein anderes Argument erscheint mir höchst possirlich, obwohl es sehr oft citirt wird, weil es — nach der Vorschrift des Figaro — wie ein Gedanke aussieht. Man kann, heißt es, den Schauspielern das rothe Bändchen

nicht zugestehen, weil sie es in demselben Moment ablegen müssen, als sie sich anschicken, die Kunst zu üben, die es ihnen eingebracht hat. Welch' eine Logik ist das! Soll der Lebensretter, der Jemand aus dem Wasser ziehen will, gezwungen sein, mit seinem Orden unterzutauchen? Ich möchte keinen ungehörigen Vergleich anstellen — obwohl man den im Hause Molière's Dienenden manchmal den Vorwurf macht, mit zu viel Feierlichkeit ihres Amtes zu walten — aber legen nicht auch die Priester das Bändchen ab, bevor sie an den Altar treten?

Die Prügel auf den Rücken, die Fußtritte anderswohin? Das ist nun Sache des Rollenfaches; und warum soll man die Excommunication auf einen Ritter wie Delaunay, auf einen Commandeur wie Monbart, auf einen Kaiser wie Ligier ausdehnen? Vielleicht weil die Schauspieler sich mit ihrer Person in die Bresche stellen und sich dem Beifall wie dem Hohngelächter exponiren? Sind sie aber die Einzigen, die das thun? Ich sprach vorhin von Aepfeln; hochgeachtete Professoren haben welche — roh und gekocht — an den Kopf bekommen, und Renan hat man einmal mit Kupfermünzen beworfen.

Wenden sich nicht auch die Redner direct an das Publikum, wenden sie bei der Handhabung ihrer merkwürdigen Kunst nicht auch Mittel — Gott verzeihe mir, ich wollte schon sagen: Kniffe — an, welche den unsrigen sehr ähnlich sehen? Ich denke nicht blos an die politischen Redner; auch die Kanzel hat ihre Tribunen.

Macht man uns daraus einen Vorwurf, daß der Schauspieler, obwohl von der antiken Maske befreit, doch gezwungen ist, auf dem Wege des Schminkens und Be-

malens aus seinem Gesichte eine Maske zu machen? Wie! So viel Haß gegen das Weiß und Roth, gegen die kleinen Töpfchen, in welchen unsere Damen so hübsche Salben aufbewahren! Wohin würde man gerathen, wollte man kosmetische Mittel und Färbetincturen so unerbittlich in Acht und Bann thun? Müßten nicht die Perrücken auf den Köpfen einiger sehr würdigen Personen erzittern? In der That, all' die scheinbaren, geistreichen oder ernsthaften Einwendungen, welche man gegen die definitive Emancipation des Schauspielers, gegen seinen Eintritt in das allgemeine Recht erhebt, reduciren sich in letzter Linie auf eine einzige, rein instinctive, die ich herausheben will. Sie betont, daß der Schauspieler seine eigene Individualität aufgiebt, um eine andere, zehn andere, zwanzig andere anzunehmen, und daß dieses Aufgeben eine Abdankung seiner persönlichen und ein Verleugnen der menschlichen Würde bedeutet.

Ich gebrauche starke Worte, aber wenn man sich derselben nicht bedienen will, was läßt sich gegen Talma, gegen Le Kain sagen? Nicht weil er in die Haut des Jocrisse hineinschlüpfen muß, versagt man ihm die Achtung, die man anderen Künstlern zollt — denn sie müssen sie sonst Demjenigen angedeihen lassen, welcher den Purpur des Augustus einnimmt oder die Seele des alten Horaz verkörpert — sondern weil er eine Erscheinung annimmt, die nicht die seinige ist, weil er manchmal aufhört, er selbst zu sein, und man deshalb glaubt, er höre auf, ein Mensch zu sein.

Auf diese Bemerkung — meines Erachtens die einzige ernsthafte — habe ich zwei Dinge zu erwidern.

Erstens daß sie falsch ist. Zweitens, daß, wenn sie wahr wäre, der Schauspieler nicht dafür verantwortlich sei und daher nicht für sie leiden müßte.

Wahrlich, der Schauspieler ist nicht verantwortlich für diesen Verzicht auf seine Würde, wenn der Dichter sie ihm vorschreibt; ist dabei eine Entwürdigung im Spiele, so halte man sich nicht an ihn, sondern an jene Form der Kunst, die solche Erniedrigung nöthig macht: an das ganze Theater. Man nehme dann von der Aechtung auch den dramatischen Autor nicht aus, der uns Geringere zu dieser Ausschweifung veranlaßt, nicht den Director, der uns sein Haus zur Verfügung stellt, um uns ihr hinzugeben.

Aber ich sage: Es ist von keiner Erniedrigung die Rede, weil von keinem Verzichte die Rede ist. Ja, der Darsteller schlüpft in eine fremde Haut; ich habe das schon so oft betont, daß ich es noch einmal wiederholen kann; diese fremde Haut empfängt, wenn sie im Stücke vorkommt, Prügel und Nasenstüber; in diese Haut, die er sofort wieder ablegen wird, begiebt er sich mit seiner Seele, mit seinem Talente, mit seinem Muthe, denn am Abende einer ersten Vorstellung gleicht er einem Soldaten, der in's Feuer geht; er legt sein ganzes Ich hinein; mit diesem Ich entlockt er Ihnen abwechselnd die edelsten Schauer, die hehrsten Thränen, das menschlichste Lächeln. Er dankt nicht ab, er regiert. Bis zu einem gewissen Grade unterwirft er sich, aber er giebt seine Würde nicht auf, diese bewahrt er; so bleibt er ein Mann und ist ein Künstler.

Gestatten Sie mir, Ihnen einige Zeilen aus dem Briefe vorzulesen, welcher der Tragödie „Zaïre“ von Voltaire als Widmungsblatt vorangestellt ist:

„An Herrn Falkener, Gesandter in Constantinopel!

Mein theurer Freund! — Ihre neue Würde als Gesandter macht unsere Freundschaft um so achtenswerther, hindert mich aber nicht, mich eines geheiligteren Titels als desjenigen eines Gesandten zu bedienen, und die Bezeichnung „Freund“ steht weit über derjenigen: „Excellenz“. Ich widme dem Gesandten dasselbe Werk, welches ich dem englischen Bürger und Kaufmanne gewidmet habe.

Wer da weiß, wie geehrt in Ihrem Vaterlande der Handel ist, der weiß auch, daß dort ein Kaufmann manchmal ein Gesetzgeber, ein tüchtiger Officier, ein öffentlicher Würdenträger ist.

Einige Leute, verderbt durch den unwürdigen Gebrauch, nur der Größe eine Huldigung darzubringen, haben sich über die Neuerung lustig gemacht, einem Manne, der damals nur persönliches Verdienst hatte, ein Werk zu widmen. Man hat es gewagt, in einem dem schlechten Geschmacke und der Lästerung gewidmeten Schauplatze den Autor dieser Widmung und Denjenigen, an den sie gerichtet war, zu beleidigen und Letzterem seinen Kaufmannsstand vorzuwerfen. Man darf unserer Nation diese schändliche Rohheit, über welche selbst die uncivilisirtesten Völker erröthen würden, nicht zuschreiben. Die Amtspersonen, welche bei uns die öffentlichen Sitten überwachen und immer damit beschäftigt sind, den Scandal zu unterdrücken, waren damals höchlich erstaunt; aber die Verachtung und der Abscheu des Publikums gegen den Urheber jener Unwürdigkeit sind eine neue Probe der französischen Feinheit.

Die Tugenden, welche den Charakter eines ganzen Volkes bilden, werden oft durch die Laster eines Einzelnen

Lügen gestraft. Auch im Lakedämon gab es wollüstige Menschen; leichte und niedrige Geister in England; grobe, ungeschliffene Menschen ohne Geschmack in Athen, und solche kommen auch in Paris vor.

Vergessen Sie diese, wie das Publikum sie vergessen hat, und empfangen Sie von mir diese zweite Huldigung. Ich schulde sie umsomehr einem Engländer, als diese Tragödie in London soeben eine Verschönerung erfahren hat; sie ist dort übersetzt und mit so viel Erfolg gespielt worden, man hat sich auf Ihrem Theater über mich so freundlich und gütig geäußert, daß ich dem Publikum Ihrer Nation zu danken habe.

Eine Neuerung, welche den Franzosen wunderlich erscheinen wird, liegt darin, daß ein Gentleman Ihres Landes, der Vermögen und eine geachtete Stellung besitzt, es nicht unter seiner Würde gefunden hat, die Rolle des Orosman zu spielen. Dieses Beispiel, daß ein Bürgersmann von seinem Declamationstalent Gebrauch macht, ist bei Ihnen nicht das erste. Ueberraschend an der Sache ist nur, daß wir darüber staunen. Wir sollten bedenken, daß alle Dinge in dieser Welt vom Gebrauche und von der geltenden Ansicht abhängen. Der Hof von Frankreich tanzte auf dem Theater mit Mitgliedern der Oper, und man hat daran weniger Befremdliches gefunden, als an dem Aufhören dieser Vergnügungen. Warum ist es erstaunlicher, zu declamiren als öffentlich zu tanzen? Ist zwischen diesen beiden Künsten ein weiterer Unterschied, als das die eine so hoch über die andere erhaben ist, wie geistige Talente es über körperliche Fertigkeiten sind? Ich wiederhole es und ich werde es immer wieder sagen: Keine schöne Kunst ist

verächtlich, eine Schande liegt nur darin, irgend ein Talent zu mißachten.“

Nun wohl, ich glaube, es wäre unserer Zeit würdig, den Schauspieler endgiltig von dem Interdict zu befreien, mit welchem die monarchische Gesellschaft — welche sich den Anschein gab, in ihm nur ein Werkzeug des Vergnügens zu sehen — ihn belegte.

Ich sehe nur Vortheile für Jedermann darin, wenn der Schauspieler unter der französischen Republik wieder wird, was er unter der atheniensischen gewesen.

Wie? Groß-Admiral gleich Callipides? Das habe ich nicht gesagt. Und wie stark auch die Neigung der modernen Künstler und Literaten sei, bei jeder Gelegenheit Attituden von priesterlicher Feierlichkeit anzunehmen, ich für meinen Theil verlange kein Pontificat.

Es scheint mir, daß der Schauspieler in Sachen der öffentlichen Erziehung nützlich verwendet werden — mit Vorlesungen, wie diese z. B., vermag er der Kunst wesentliche Dienste zu leisten — und daß er einen würdigen Platz bei den periodischen Festen ausfüllen könnte, welche die großen Gedenktage unserer Geschichte bezeichnen.

Die öffentliche Declamation einer schönen Ode oder einer epischen Dichtung würde auf ein so begabtes Publikum, wie das französische, sicherlich eine ebenso starke und heilsame Wirkung hervorbringen wie die Production eines Gesangvereines.

Man erinnere sich an den Erfolg, den die Rachel mit der „Marseillaise“ hatte, und man wird mich besser verstehen.

In diesem Sinne herrscht eine Agitation, und ich hoffe, sie wird sich ausbreiten und an Kraft gewinnen.

Vereinigt dieselbe Regung von Vaterlandsliebe, Kunst, Begeisterung oder pietätvoller Dankbarkeit für eine dahingegangene Berühmtheit eine Anzahl Menschen, wie sollten da schöne, von Gedanken überquellende Verse in den Versammelten nicht Alles erwecken, was in ihnen Gutes schläft, welchen Nutzen müßte die Nation nicht aus solchen, ganz der Ehre ihres Genius geweihten Feierlichkeiten ziehen.

Wenn man dem Schauspieler seine ganze Würde wiedergiebt, indem man ihn vor dem Gesetze gleichberechtigt macht mit allen Anderen, wird man ihn zu so edlen Bethätigungen ermuthigen; man wird es ihm ermöglichen, zu der so oft discutirten Hebung der Kunst beizutragen, die sich mit der Hebung der Sitten vollziehen wird.

Ich höre, daß man mir spöttisch sagt: „Vous êtes orfèvre, Monsieur Josse“. Nun ja, ich bin es, ich kämpfe für das eigene Haus. Aber was thut man denn seit Jahrhunderten Anderes? Erwartet man von mir, daß ich die Wichtigkeit, ja die Nothwendigkeit jener Künste herabsetze, die oft als ein bloßer Zeitvertreib, von vielen aber als nutzlos bezeichnet werden?

Der Körper braucht das Nothwendige, der Geist aber das Ueberflüssige.

Ich erinnere mich eines reizenden Gedichtes von den feinen und tiefen Sully Prudhomme. Es handelt sich darin um den Aufstand der Blumen. Sie kennen den Stoff. Die Blumen werden vom Spleen erfaßt; der Mensch, die Welt, die unveränderliche Bestimmung, das Alles macht sie traurig, flößt ihnen Unwillen ein, sie hören auf, zu blühen. Zuerst verschwinden die Rosen.

Dann die Lilien, die Blumen der Jungfrauen. Hierauf die Veilchen, der Schmuck des Monats Mai. Den Feldern fehlt alsbald der Mohn. Kurzum, es giebt keinen Frühling mehr. „Was gehen uns die Blumen an?" sagen die ernsthaften Leute. „Die Welt hat nur eine Kinderei weniger." Ja, aber diese Kinderei ist die Grazie des Jahres, der Zauber des Lebens. Farbe und Wohlgeruch, das Zarte und Schöne vergeht, was soll aus den Frauen werden? Aus der Liebe? Aus der Freude? Alles ist vorüber, man langweilt sich, man beneidet sich, die bösen Leidenschaften erwachen, gebt uns die Blumen wieder, wir brauchen sie, wir werfen zuletzt Barrikaden auf, wenn die Rose sich nicht erweichen läßt.

Nehmen Sie nun an, daß wie die Blumen des Sully Prudhomme — ich will den Vergleich nicht über die Grenze des Zulässigen hinaus treiben — die Schauspielerinnen und Schauspieler Strike machen.

Ich frage Sie bei Ehre und Gewissen: Würde sich nicht ein Umsturz, ähnlich dem geschilderten, vollziehen? Würde Paris, dieses leuchtende, lebensvolle Paris, nicht nach und nach unbewohnbar werden? Man würde in den Straßen vor Langeweile sterben. Und wenn das andauerte, würden wir nicht in den Zustand der Wildheit zurückfallen?

Man sagte ehedem, daß Paris, sobald es einmal keine Erdbeeren hätte, eine Revolution machen würde. Nun während der Belagerung fehlten uns die Erdbeeren und noch andere Süßigkeiten, aber Paris hat darüber nicht revoltirt, es hat wacker gekämpft und muthig gelitten, und die Schauspieler ersetzten ihm — die Erdbeeren.

Waren sie in jenen düsteren Augenblicken so unwichtig, diese Vorstellungen der Comédie-Française und anderer Theater, bei denen die Verse unserer Dichter heiß von unseren Herzen zu den Herzen der Zuhörer drangen? Diese tief bewegenden und erbauenden Vorführungen der „Châtiments"? Und die vielen anderen, an denen die Schauspieler Ihnen — in Ermangelung eines anderen Lorbeers — denjenigen der Kunst darbrachten, der die Stirne Frankreichs unverwelklich ziert? Oh, wie schlugen die Herzen! Welche Begeisterung! Welche gemeinsame Bewegung! Wenn ich mich dieser Stunden erinnere, dann begreife ich wahrlich nicht, wie man sagen kann, der Schauspieler sei ein unnützes, untergeordnetes Phantasie-Geschöpf. Bei dieser Erinnerung will ich stehen bleiben, denn sie giebt mir am besten die — vielleicht stolze, aber, wie ich glaube, berechtigte — Ueberzeugung, daß wir nicht nur in der Kunst, deren Soldaten wir sind, sondern auch im Vaterlande einen ehrenvollen Platz zu behaupten vermögen.